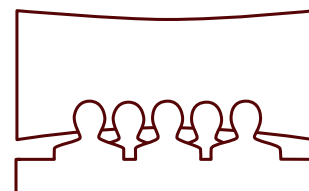


FENOMENI DI GENERAZIONE: NARRAZIONI, PROBLEMI, METODOLOGIE

A CURA DI
GIANCARLO GROSSI
E MYRIAM MEREU



SCHERMI
STORIE E CULTURE DEL CINEMA
E DEI MEDIA IN ITALIA



ANNATA III
NUMERO 6
luglio
dicembre 2019



Schermi è pubblicata sotto Licenza Creative Commons



*NOBILI PADRI.**LA GENERAZIONE DELL'OTTANTA E LA MUSICA
PER FILM DEL SECONDO DOPOGUERRA**Roberto Calabretto*

Many key film composers of the second half of the 20th century – including Giovanni Fusco and Nino Rota, the “voices” of Antonioni and Fellini’s cinemas – studied composition at the Roman Musical Academy of Santa Cecilia, under Alfredo Casella. The father of the “Generation of the Eighties” – the nickname coined by Massimo Mila to indicate the protagonists of Italian music born at the end of the 19th century – while not directly involved in the world of cinema, nonetheless looked curiously toward the possibilities that this new universe created for music and young composers. Rota and Fusco, but also other composers from Casella’s school like Goffredo Petrassi, played a leading role in the history of film music in the 20th century. Was this mere chance, or can it be indirectly connected to the teachings of the Turinese composer? This essay illustrates how Casella’s musical language and teachings, alongside the others of the Generation of the Eighties served as a point of reference for many film composers from the fifties. This was, the article argues, an organic adoption of musical codes and genres that the Generation passed on to its students, something made possible by the artisanal dimension that was common in film compositions at that time.

KEYWORDS

Music for Film, Alfredo Casella, Nino Rota, Giovanni Fusco

DOI

10.13130/2532-2486/12081

Nelle biografie di alcuni compositori cinematografici dei primi decenni del secondo dopoguerra – basti pensare a quelle di Giovanni Fusco e Nino Rota, “voci” del cinema di Michelangelo Antonioni e Federico Fellini – stupisce notare come i loro studi di composizione siano stati realizzati con Alfredo Casella: uno dei, forse “il” padre della “Generazione dell’Ottanta”. Com’è noto, questa singolare accezione stava a indicare un gruppo di compositori nati nel penultimo decennio del secolo diciannovesimo – Ottorino Respighi, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Riccardo Zandonai e lo stesso Casella – accomunati dalla ferma volontà di rinnovare la musica italiana, mettendola a contatto con gli “incendi” che allora stavano divampando in Europa e, allo stesso tempo, di riscoprire le radici della cultura musicale italiana anteriore al romanticismo, ossia i maestri del secolo diciottesimo per arrivare a Claudio Monteverdi. Proprio in

un simile contesto questi musicisti, Casella *in primis*, esercitarono, direttamente o indirettamente, un ruolo di primo piano anche nell'additare nuovi modelli per il commento sonoro cinematografico che saranno raccolti, a distanza d'anni però, dalle voci più autorevoli della musica per film italiana.

I. LA MUSICA PER FILM NEGLI ANNI TRENTA

Non deve stupire se tutti questi compositori, con forme di coinvolgimento più o meno intense, si sono accostati al cinema e alla musica per film che, a partire dagli anni Trenta, era andata incontro a un decisivo processo di miglioramento. Guido Maggiorino Gatti, noto musicologo e critico musicale del tempo, in quegli anni lavorava alla Lux Film come amministratore delegato nutrendo l'ambizioso progetto di dar vita alla "colonna sonora d'autore". Proprio per questo egli aveva chiamato a lavorare nella celebre casa di produzione i compositori italiani allora maggiormente importanti – come Ildebrando Pizzetti, Goffredo Petrassi, Luigi Dallapiccola, Roman Vlad, Carlo Rustichelli, Mario Nascimbene e Vincenzo Tommasini, solo per citare i più noti – che avrebbero dovuto risollevarne le sorti della musica del cinema italiano. Proprio Gatti – figura di grande interesse che, come giustamente lamentava Alberto Farassino, inspiegabilmente «n'apparaît presque jamais dans les histoires du cinéma»¹ – fu una delle figure centrali nell'emancipazione della musica per film. Già all'inizio degli anni '30 nella sua «Rassegna Musicale», aveva lasciato ampi spazi alla riflessione dei musicologi che per primi avevano cercato di organizzare scientificamente una valutazione di questo genere di musica². Nel 1933 anche il giovane Massimo Mila aveva così iniziato ad affrontare i problemi del commento musicale cinematografico nelle pagine di «Pegaso» con il suo *Musica e cinematografo* mentre, in quello stesso anno, Fedele d'Amico dedicava una riflessione a un film problematicissimo, *Acciaio* (1933) di Walter Ruttmann, e alle musiche composte da Gianfrancesco Malipiero³. Sempre in quell'anno, al Primo congresso internazionale di musica tenuto a Firenze, la sesta "seduta" presieduta da Malipiero aveva visto ancora Mila protagonista con un intervento su *Musica e ritmo nel cinematografo*, affiancato da Leonhard Fürst che invece aveva discusso i *Prinzipien musikalischer Gestaltung im Tonfilm*. Altri musicologi avevano deciso di confrontarsi sui tipici problemi della musica cinematografica, proponendo soluzioni personali al rapporto che i suoni devono intrattenere con le immagini, alla loro funzionalità verso la narrazione visiva, e dibattendo, in ultima analisi, quale dovesse essere il loro statuto. Era nato così un vivace confronto con atteggiamenti spesso contrastanti anche se, considerati a distanza d'anni, caratterizzati dallo scontato empirismo di alcune affermazioni e dalla generale mancanza di scientificità delle argomentazioni addotte, spesso avanzate da chi poco o nulla conosceva del linguaggio cinematografico e si limitava ad affermazioni talvolta superficiali.

Nonostante questo, la volontà e l'ansia di rinnovamento erano forti e contrastavano con la situazione in cui si trovava la musica per film coeva che, a pochi anni dall'avvento del sonoro, stentava a trovare uno statuto ben definito e si muoveva all'interno di convenzioni banali e scontate, in una generale modestia artistica.

¹ Farassino, 1984: 133.

² Tra i tanti, si veda Pannain, 1933: 284-287.

³ Mila, 1933: 152-160; d'Amico, 1933: 192-195.

Basti considerare quanto dirà Luigi Freddi, direttore generale della Cinematografia nel ministero della Cultura Popolare:

I musicisti? Non esistevano. Ci si limitava a chiamare qualche musicista, sempre gli stessi, per includere nel film delle canzonette, più o meno orecchiabili, che costituivano, secondo il produttore, dei puri e semplici valori commerciali. Ma nessuno pensava al valore della musica nella cinematografia, alla sua importanza come sostegno dei valori visivi, al suo compito di rivelatrice della costruzione architettonica, sinfonica e ritmica del film.⁴

Anche se le eccezioni non erano mancate – su tutte la sopraccitata colonna sonora di Malipiero per il film di Ruttmann – la situazione generale era fortemente mediocre. Venuti meno gli entusiasmi delle avanguardie degli anni Venti, la ricerca di uno statuto della musica cinematografica allora aveva portato i registi a utilizzare delle canzoni di successo oppure a fare riferimento a modelli di derivazione tardo-romantica, mediando le forme consolidate della drammaturgia ottocentesca. Non deve allora stupire se molti compositori, come Arnold Schönberg e Igor Stravinskij, avevano rilevato la mancanza di dignità artistica del cinema: la loro accusa nasceva, da un lato, dalla riflessione sullo stato attuale della settima arte, dall'altro, dalla considerazione sul modo in cui, al suo interno, era trattata la musica.

Nell'indirizzare le proprie critiche verso il sistema americano, principale responsabile della cattiva situazione in cui allora versava il cinematografo⁵, Schönberg aveva parlato di un ipotetico futuro in cui si sarebbe dovuto creare di necessità dei "film artistici", dichiarando che solo per questi film egli avrebbe potuto prestare la propria musica. Nove anni dopo, in un articolo espressamente dedicato all'arte e il cinema, egli completerà ulteriormente la propria riflessione. Se da un lato giungerà ad ammettere il proprio entusiasmo nei confronti dei primi esperimenti del sonoro sul finire degli anni Venti, dall'altro resterà profondamente disincantato nel vedere come il cinema avesse ben presto abbandonato ogni pretesa di artisticità, assecondando esclusivamente i desideri di sentimentalismo e volgarità delle platee.

Avevo sognato che il cinema di impadronisse della *Seraphita* di Balzac, o di *Till Damaskus* [Verso Damasco] di Strindberg, o della seconda parte del *Faust* di Goethe, o addirittura del *Parsifal* di Wagner, tutte opere che, in quanto rinunciano alla legge dell'"unità di spazio e di tempo", si sarebbero potute realizzare nel cinema sonoro, ma l'industria continuò a soddisfare solo i bisogni e le richieste della gente comune che riempiva le sale.⁶

Questo, pertanto, è il cinema a cui Schönberg pensava utopicamente: un cinema non soggiogato dal realismo, pronto ad accogliere il contributo di una musica di eguale dignità artistica che fosse in grado di andare contro le leggi del mercato e i meccanismi della produzione, principali responsabili delle condizioni in cui allora si trovava la settima arte. Il pubblico cinematografico, identificato

⁴ Comuzio, 1984: 36.

⁵ Schönberg, 1974a: 141-142.

⁶ Schönberg, 1974b: 226.

all'interno della cultura di massa, era così il motivo-pretesto di tali serrate critiche. Del resto, proprio in questi anni il cinema americano, dopo il travagliato periodo dell'avvento del sonoro, era alla ricerca di miti autoriali che portavano a Ernst Lubitsch, Howard Hawks e Frank Capra. Miti molto distanti dall'idea che Schönberg vagheggiava.

Quanto il cinema fosse lontano dalle aspettative dei compositori delle avanguardie, anche di quelle italiane!, emerge anche dalla tormentatissima esperienza di Malipiero con *Acciaio*, la cui colonna sonora si impone nel panorama della musica per film degli anni Trenta. La sua gestazione fu molto complessa e lasciò perplesso, se non scontento, il musicista il quale rimase fortemente amareggiato dall'accoglienza riservata dal regista al suo lavoro⁷. Il regista, infatti, riteneva la sua musica troppo difficile e impegnativa, per cui aveva proposto alcuni tagli sostituendo egli stesso alcuni momenti con ballabili e canzonette. Nonostante questo, la musica del film possiede delle scene molto interessanti, come la sequenza nell'officina siderurgica in cui i rumori dialogano efficacemente con la musica a commento delle immagini. Non a caso, in una lunga e interessante critica del film, d'Amico aveva salutato questa partitura come un vero e proprio evento. Ai suoi occhi la musica di *Acciaio* si presentava come un linguaggio autonomo, non funzionale alle immagini e in grado di competere con le stesse. Solo da una simile lotta fra pari, a suo avviso, sarebbero potuti scaturire nuovi orizzonti, lontani dai tradizionali e logori *cliché* e da tutti gli stereotipi che avevano contraddistinto sin dagli albori gli accompagnamenti sonori del cinema. L'idea che un film dovesse «risolversi in musica» portava così d'Amico a fare un'osservazione in riferimento alla celebre scena delle cascate, facile pretesto per le illustrazioni musicali adottate dai compositori cinematografici che invece Malipiero dichiaratamente rifuggiva, mantenendosi lontano dal descrittivismo oleografico:

La figurazione della cascata diventa per Malipiero un suggerimento d'ordine tutto plastico a concretare certe linee musicali, soprattutto, in senso ritmico: una specie di primo abbozzo di idea musicale sul quale egli articolerà il proprio linguaggio. Si badi appunto che quest'idea è, fin dall'inizio, strettamente musicale, non già senti-mentale, e tanto meno descrittiva: una specie d'impegno di comporre a rime obbligate: come su un tema, o un ritmo, o un basso dato. Il fatto è riscontrabile in tutta la partitura, ogni volta che la figurazione avrebbe suggerito dell'onomatopea, mentre Malipiero risolve tutto in musica.⁸

Una tesi sostenuta anche da Casella, che aveva auspicato l'ingresso del cinema nell'universo delle arti qualora si fosse riconosciuto che «lo spettacolo visivo deve essere determinato (come nel migliore melodramma) dalla musica, e che non deve essere questa ad illustrare docilmente quello (come avviene a sua volta nel melodramma di tipo inferiore)»⁹. In pratica, nel dichiarare i capisaldi di un modello a cui poi la sua critica resterà sostanzialmente fedele anche negli scritti successivi, risulta evidente come lo sguardo di d'Amico e Casella sulla

⁷ Cfr. Pellegrini; Verdone, 1967: 21 e Cattelan; Pinamonti, 1993.

⁸ d'Amico, 1933: 193.

⁹ Casella, 1938.

musica per film tendesse al superamento della musica funzionale a favore di quella che può essere giudicata in termini assoluti: in pratica di quella “pura”, libera da qualsiasi vincolo.

Questi moniti allora erano però destinati a cadere nel vuoto. Mentre in altri Paesi europei compositori come Hanns Eisler, Maurice Jaubert, Dmitrij Šostakovič, e Benjamin Britten avevano composto colonne sonore straordinariamente moderne, il cinema italiano continuava a perpetuare il pericoloso divario fra musica colta e cinematografica. Da un lato, i compositori della cosiddetta “tradizione colta” si tenevano distanti da questo universo che incontreranno solo sporadicamente; dall’altro il cinema assoldava una vasta compagine di maestri specializzati, bravi forse nel loro mestiere ma incapaci di andare oltre la semplice routine.

II. I PADRI DELLA MUSICA PER FILM ITALIANA

Giunti a questo punto, risulta legittimo chiedersi che cosa possono aver trasmesso, direttamente oppure indirettamente, i maestri della Generazione dell’Ottanta ai compositori cinematografici del secondo dopoguerra. Se i loro moniti non potevano essere compresi dai loro contemporanei, in che modo furono ascoltati a distanza d’anni dai compositori della generazione successiva? Quali sono stati concretamente i loro lasciti compositivi?

Per rispondere a questo quesito, ritorniamo per qualche istante alla biografia di Alfredo Casella. In seguito allo scoppio del conflitto mondiale, nel luglio 1915 il musicista torinese era rientrato in Italia dopo aver ricevuto la nomina d’insegnante di pianoforte a Santa Cecilia. Primo momento di un’intensa attività didattica che lo porterà, poi, a tenere i celebri corsi all’Accademia Chigiana di Siena per cui divenne uno dei didatti più celebri e importanti nel panorama nazionale ed europeo. In quegli anni, la sua musica era entrata nel cosiddetto “terzo stile”. La semplificazione armonica, la chiarezza e la linearità melodica allora già iniziavano a definirsi come cifre privilegiate del suo linguaggio musicale, sempre più distante da quella stupefacente colata di lava espressionistica che pochi anni prima ne aveva condizionato il gesto compositivo dando luogo al dubbio tonale. Venuta meno la fascinazione verso la dodecafonia di Schönberg, ora il suo sguardo stava volgendo verso nuovi lidi e nuove mete compositive, anche se alcuni ben precisi stilemi, come l’utilizzo dell’intervallo di quarta e della scala cromatica, avrebbero continuato a essere presenti addirittura nelle pagine venute alla luce pochi anni prima della scomparsa del compositore¹⁰. In quel periodo, la sua musica inizia a mettere in risalto dei veri e propri *loci*, ben definiti e sicuramente lontani dagli universi di *Notte di maggio*, della *Sonatina* e dei *Nove pezzi per pianoforte*. «*Dépouillement* timbrico, semplificazione armonica, forme più levigate e solide, magari intonate ai modelli del passato strumentale preromantico e, in primo piano, una vivacità ritmica meno spigolosa e pronta a espandersi in flussi dinamici di bonaria ironia»¹¹: queste le cifre stilistiche che allora ispiravano la nuova ricerca di Casella. Una ricerca il cui fine tendeva a conciliare le esigenze della modernità

¹⁰ Cfr. Waterhouse, 1981: 63-80.

¹¹ Nicolodi, 1984: 242.

con l'utilizzo di modelli formali e stilistici arcaici, portando a definire e tracciare la via neoclassica come alternativa a quanto le avanguardie europee allora stavano proponendo, come stanno a testimoniare in maniera eloquente lavori quali *Partita*, *Scarlattiana* e *Serenata*. Il nuovo credo estetico che si stava delineando faceva così della purezza formale e del costruttivismo le nuove mete compositive, elevando la figura dell'artista artigiano ad antidoto contro le ultime sopravvivenze del soggettivismo romantico.

Questa poetica musicale rivela evidenti affinità con quella che caratterizza l'operato dei compositori che lavoravano nell'universo cinematografico. Anche se nella sua poliedrica attività il musicista torinese non ha mai composto colonne sonore, avrebbe potuto farlo egregiamente, considerati i risultati a cui giunse con i *Balli plastici* oppure *Pupazzetti* (le *Pagine di guerra* meriterebbero una considerazione a parte).

III. ROTA E FUSCO: LE DUE ANIME DELLA MUSICA PER FILM DEL CINEMA ITALIANO

I lasciti che Casella ha dato alla musica per film sono pertanto enormi e, come stiamo cercando di dimostrare nel corso di queste pagine, hanno fortemente condizionato il linguaggio di due suoi allievi, Nino Rota e Giovanni Fusco, destinati a diventare due protagonisti della musica per film dei primi anni del secondo dopoguerra. Due allievi molto diversi, che hanno recepito il magistero caselliano secondo differenti prospettive. Del resto, stando a Edward Dent, Casella sarebbe il musicista italiano che maggiormente ha saputo aiutare i suoi giovani connazionali a fabbricarsi uno stile. Un musicista che, aggiungiamo noi, dimostrando enorme disponibilità e apertura nei confronti dei suoi allievi, permetteva loro di trovare la propria via. E spesso questa conduceva nel mondo del cinema...

Federico Fellini era solito dire che la scelta di Rota nel suo cinema era stata un naturale convergere di temperamenti, per cui il lavoro con il musicista si svolgeva come fosse una collaborazione alla sceneggiatura. La musica, non a caso, è una presenza di estremo rilievo all'interno della sua poetica cinematografica e spesso risulta essere un vero e proprio personaggio del racconto¹². Fusco, al contrario, lavorava con un regista come Michelangelo Antonioni propenso a concedere pochi spazi al commento sonoro e, soprattutto, fortemente deciso a negare qualsiasi finzione di commento alle immagini in movimento:

Io penso che la musica ha avuto e può continuare ad avere una grande funzione nel cinema – ha detto il regista italiano nel corso di un suo celebre intervento – perché non c'è arte alla quale il cinema non possa attingere. Nel caso della musica, poi, attinge quasi materialmente, quindi il rapporto è ancora più stretto. Mi pare però che questo rapporto si vada trasformando. Perché quella che era la funzione della musica fino a qualche anno fa, diciamo pure fino a una decina di anni fa, oggi non esiste più. Si chiedeva alla musica di creare nello spettatore una particolare atmosfera, per cui le

¹² Cfr. Miceli, 1994a: 517-544; Miceli, 1994b: 6-10; Miceli, 2000: 329-384; Miceli, 2009: 643-666.

immagini arrivassero più facilmente allo spettatore stesso. Questa era del resto la funzione del vecchio pianino al tempo del film muto. Il pianino nei film muti serviva innanzitutto per coprire il rumore della macchina da proiezione, e poi per sottolineare e dare una maggiore forza alle immagini che passavano sullo schermo nel silenzio più assoluto. Da allora questo rapporto è cambiato molto, ma in certi film oggi la musica ha ancora quella funzione. Una funzione di commento esterno, di commento inteso a creare un rapporto tra musica e spettatore, non fra musica e film.¹³

La sua musica, di conseguenza, segue e accompagna discretamente la narrazione cinematografica divenendo scheletro di se stessa. Contrariamente a quella di Rota, non diviene mai protagonista di una sequenza.

Molto appropriate sono le parole con cui Benedetto Ghiglia, nel corso di una piacevole conversazione, ha descritto la musica di questi due compositori:

La musica di Fusco entra nello schermo in maniera filiforme, giocando con le immagini sapientemente. Rota, invece, che tutti additano come uno dei musicisti maggiormente significativi del cinema concepisce la musica da film come un poema sinfonico. E questo è sicuramente un limite molto forte.¹⁴

Non solo la funzione cinematografica della musica di Rota e Fusco è differente: è la stessa natura dei loro parametri a essere diversa. Sinteticamente potremmo dire che, mentre Rota tende a concepire la colonna sonora come una sorta di poema sinfonico con una ricca partitura orchestrale, segnata da forti presenze tematiche con un adeguato accompagnamento armonico, Fusco, al contrario, si esprime per frammenti, con pochi strumenti, e si inserisce con molta discrezione nel film.

Entrando nel vivo della natura dei loro parametri, bisogna anticipare che sia Fusco sia Rota sono rimasti fedelmente attaccati al sistema tonale. Una fedeltà dettata, nel caso di Rota, dalla volontà di rendere la propria musica sempre fruibile e immediatamente percepibile al pubblico. A chi continuamente gli chiedeva di chiarire la propria posizione in riferimento alle poetiche del Novecento, Rota, citando Schönberg, era solito rispondere in maniera semplice ed elementare che c'era ancora tanta buona musica da scrivere in Do maggiore, mettendo poi a sua volta sotto accusa il dogmatismo della riflessione musicale del nostro tempo. Anche se questa scelta non è riconducibile unicamente all'insegnamento di Casella, è lecito tuttavia supporre che gli studi romani abbiano aiutato Rota a trovare questa sua vocazione al sistema tonale che lo stesso compositore torinese in quegli anni difendeva. La necessità di ripristinare il sistema tonale che Casella, dopo aver vissuto a Parigi le intemperie dell'impressionismo, del wagnerismo e della dodecafonia, proclamò a spada tratta al momento del suo rientro in patria, trova in Rota, a distanza d'anni, un fedele assertore a tal punto che la fedeltà alla sintassi tonale diviene uno dei tratti distintivi del suo linguaggio musicale. Una fedeltà che molto fece discutere non solo gli ambienti della musicologia, pronti a relegare la figura di Rota nel limbo dell'inattualità, ma

¹³ Antonioni, 1994: 41-42.

¹⁴ Calabretto, 1999: 328.

anche quelli della critica cinematografica, parimenti severa di fronte a questo linguaggio che sembrava voler ignorare le note tesi di Adorno e Eisler¹⁵. Anche la musica di Giovanni Fusco è ancorata al sistema tonale e recupera stilemi tipici dell'età classica, come il contrappunto che costantemente ricorre in tutte le sue partiture. Raramente troviamo aggregazioni accordali: Fusco non è sicuramente un cultore dell'armonia e le masse sonore della sua musica sono molto rarefatte e sfumano nel colore. Pochi accordi e, al contrario, molte voci che dialogano contrappuntisticamente attraversano le sue partiture. Non a caso il compositore beneventano ha scritto molti mottetti, cimentandosi con le forme di scrittura sottese a queste forme musicali.

Sin a partire dai suoi primi lavori, nella musica di Rota troviamo una struttura ritmica in cui ricorrono frequentemente elementi motori ostinati: «una continuità circolare e felice di manifestarsi in modo sempre intellegibile» – fenomeno che a Miceli ricorda il fluire spontaneo e l'eleganza della musica di Casella – che allo stesso tempo dimostra talvolta di voler forzare questo *continuum* da cui trae origine:

Ciò che prometteva di potersi prolungare aproblematicamente all'infinito rivela invece una inquietudine formale insospettabile; è così che interruzioni repentine riconducono il discorso musicale nell'ambito della iniziale imperturbabilità. [...] Nella musica di Rota coesistono due tendenze opposte e vengono risolte con una matrice unica: da una parte i mezzi impiegati per drammatizzare la struttura sonora, per forzarne le iniziali istanze espressive, non si presentano mai come responsabili di alterazioni arbitrarie o insolite; dall'altra la tensione comunque accumulata con procedimenti discreti, niente affatto appariscenti, viene risolta con pathos e ironia, ma in modo altrettanto discreto e del tutto uniformato al tessuto stilistico.¹⁶

A questa pulsazione elementare, ritrovabile nelle tantissime marcette circensi che costellano l'universo musicale felliniano a cui si confanno straordinariamente, si aggiungono altri elementi, quali l'uso costante del bordone e della progressione, che rivelano la frattura stilistica operata da Rota nei confronti del mondo a lui contemporaneo (*fig. 1*).

La sua lontananza emerge a chiare lettere anche quando Rota, pur servendosi di certe cifre stilistiche moderne, quali l'uso dei microintervalli e del cromatismo, le pone al servizio di fini espressivi del tutto personali (*fig. 2*).

È così che le pur frequenti dissonanze che compaiono nella sua musica non assumono precise funzioni strutturali, ma rivelano piuttosto un semplice interesse coloristico. Un'ultima considerazione va fatta anche riguardo alla strumentazione, dove la chiarezza e la trasparenza dello stile rotiano emergono in maniera eloquente. In questa musica «il flauto diviene il flauto», per citare Miceli, e ogni strumento è teso a dichiarare se stesso e le sue virtualità espressive, evitando agglomerati sonori in cui le singole componenti vadano smarrite. La musica anacronistica di questo “*enfant terrible* alla rovescia”, nel difficile contesto degli anni '70, sfuggiva a categorie estetiche ben definite, suscitando notevoli perplessità nel mondo della critica. Non a caso, nel necrologio scrit-

¹⁵ Adorno; Eisler, 1969: 50.

¹⁶ Miceli, 1995: p. 16.



Fig. 1 – Nino Rota, “Passerella finale” da “Otto e mezzo”.

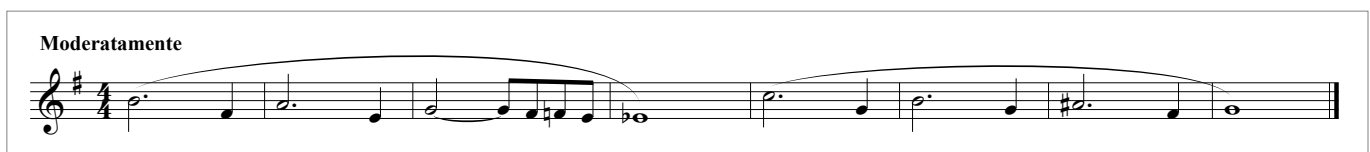


Fig. 2 – Nino Rota, “Tema da Amarcord”.

to in occasione della scomparsa di Nino Rota, Michelangelo Zurletti, in riferimento al compositore ritenuto da tutti come l’inattuale del ventesimo secolo, invocava il beneficio del dubbio. Per chi, come lui, a lungo aveva pensato di possedere la certezza del rifiuto, questo atteggiamento assumeva un particolare significato in quanto rivalutava, repentinamente, la produzione di uno dei grandi maestri del Novecento italiano. Un maestro atipico, certo, che conosceva benissimo la musica del suo presente ma che non l’accettava, perché «conservava una fiducia illimitata nel gioco, nel divertimento musicale, nel piacere dell’organizzazione dei suoni secondo un’eufonia antica»¹⁷, come commenta adeguatamente Zurletti.

Anche la musica di Fusco è caratterizzata da frequenti ostinati, il cui uso è particolarmente indicato nelle colonne sonore, e dalla presenza di ballabili. Il suo tratto maggiormente caratteristico, però, risiede nelle caratteristiche del parametro melodico. Nell’universo della musica da film, questo parametro è particolarmente importante e, forse, delicato. Il facile melodismo, infatti, è stato il bersaglio polemico della riflessione musicologica e del noto testo di Adorno e Eisler, che a “melodia e bel suono” hanno dedicato parte delle loro invettive nei confronti della musica da film. A loro avviso, il melodismo si rivela fortemente conflittuale con le esigenze del cinema, mentre è perfettamente adeguato alla convenzionalità della produzione hollywoodiana e agli stereotipi musicali che l’affollano. In Fusco il parametro melodico è irrilevante: la sua musica si esprime liberamente, in maniera del tutto antidescrittiva, e non mira a visualizzare musicalmente le immagini che il film presenta. Quale sua caratteristica maggiormente significativa, raramente dà vita a temi mentre si esprime per frammenti, con suoni molte volte allo stato puro. Quando i temi compaiono, mai in funzione leitmotivica, richiamano echi, situazioni e stati d’animo. In questo modo, rifiutando la banalità dell’adesione esteriore al sincrono, ma-

¹⁷ Zurletti, 1979.

nifestano una perfetta e riuscita adesione nell'intimo alle situazioni filmiche. La musica di Fusco entra con discrezione in maniera filiforme nel mondo delle immagini, per riprendere le parole di Benedetto Ghiglia, e ben si adatta a un regista come Antonioni che le assegna delle funzioni molto particolari (*fig. 3*). La sobrietà caratterizza anche la strumentazione, uno degli indici maggiormente significativi dello stile di questo musicista. Se consideriamo i film di Antonioni che Fusco ha musicato, troviamo piccoli ensemble cameristici oppure un solo pianoforte, come accade in *Il grido* (1957). La natura del timbro è la logica risultante della strumentazione stessa. Fusco predilige le sonorità degli strumenti a fiato, anche di quelli utilizzati nella musica di consumo. Molte volte questi strumenti sono adoperati forzando le loro naturali predisposizioni melodiche al fine di approdare alla realizzazione di universi sonori nuovi.

Da questo rapido esame, troviamo come il linguaggio di Fusco ben si presti all' "economia" che regola la presenza della musica nel cinema di Antonioni. Economia nella quantità della musica presente; economia nel numero degli strumenti usati ed economia nella capacità semantico-espressiva che questa musica possiede.

IV. MUSICA À LA MANIÈRE DE...

Se la natura dei parametri del linguaggio musicale di Fusco e Rota è accostabile al terzo stile di Casella, una caratteristica che permette di avvicinare direttamente l'universo stilistico dei due allievi a quello del maestro consiste nella propensione alla citazione-rifacimento, che rende alcune situazioni delle loro partiture simili ad un genere di musica molto in voga in Francia nella prima metà del secolo ventesimo e noto come musica *à la manière de...* Vicina all'ideale stilistico del *pastiche*, questa musica ha goduto di particolari fortune nel catalogo dei compositori francesi d'inizio secolo e fa capolino anche nell'esperienza compositiva di Casella¹⁸. Essa consiste nell'imitare, più o meno parodisticamente, alcuni modelli o stilemi tipici di altri autori, solitamente molto noti e conosciuti¹⁹. Casella, nel fare questo, era bravissimo. I suoi due quaderni di pagine pianistiche trovarono una sorprendente accoglienza calorosa da parte della critica musicale francese e furono, senza dubbio, l'opera per pianoforte di Casella allora maggiormente nota a Parigi.

È noto che il famosissimo tema di Gelsomina del film *La strada* (1954) di Fellini deriva dal *Larghetto* della *Serenata in Mi maggiore op.22* di Antonin Dvořák (*figg. 4 e 5*), così come il "tema meridionale" in *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti cita la matrice melodica di un antico canto popolare pugliese. Segni visibili, questi, di una veste compositiva arlecchinesca che viene indossata *à la trompe-l'œil* quando Rota s'imbatte in lavori di carattere storicistico – quali *La bisbetica domata* (1967) e *Giulietta e Romeo* (1968) di Franco Zeffirelli – dove stornelli,

¹⁸ Cfr. Kämper, 1994: p. 260.

¹⁹ L'opera di Casella, com'è noto, fa *pendant* con quella di Maurice Ravel. Allo stesso tempo non va dimenticato che la letteratura pianistica, in particolar modo, annovera molte esperienze del genere che riportano a Muzio Clementi – i cui *Preludi* e *Cadenze* sono concepiti nello stile di Haydn, Mozart, Koželuch, Sterkel, Vanhal – Robert Schumann e Pëtr Il'ič Čajkovskij. Marcel Marnat riporta le pagine di Ravel a una moda letteraria che aveva invaso la Parigi d'inizi secolo, coinvolgendo anche Marcel Proust.

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system continues the piece with similar notation and includes trills in the treble staff.

Fig. 3 – Giovanni Fusco, “Tema” da “L’avventura”.

The image shows a musical score for three string parts: Vln I, Vln II, and Vle. The tempo is marked 'Larghetto'. The score includes dynamic markings like 'pp' and 'ppp'.

Fig. 4 – Antonin Dvorák, “Larghetto” dalla “Serenata in Mi maggiore op. 22”.

The image shows a single staff of musical notation for a melodic line. The tempo is marked 'Andante largo'. The score includes dynamic markings like 'pp'.

Fig. 5 – Nino Rota, “Tema di Gelsomina” da “La strada”.

canti carnascialeschi e madrigali del Rinascimento italiano vengono assunti e riadattati con straordinaria abilità mimetica e con un fare tipicamente artigianale. Anche in Fusco troviamo, talvolta, situazioni analoghe. Focalizziamo la nostra attenzione sulla colonna sonora de *Il grido* che, nell'ordine delle nostre considerazioni, è esemplare. Dopo i titoli di testa, il compositore articola una sequenza di cinque temi, di cui i primi tre figurano sin dai primi momenti del film. Il primo, sottoposto a varianti ritmiche e melodiche, si basa su un ostinato, secondo una tipica procedura della musica di Fusco. Il secondo, invece, manifesta evidenti riflessi raveliani, che si colgono, in particolar modo, nell'*Ondine* di *Gaspard de la nuit* (fig.6).

Il terzo, infine, riporta a stilemi della musica pianistica di Chopin e ai suoi *Nocturni* che si muovono su analoghe atmosfere (fig.7).

Musica *à la manière de...* in piena regola, quindi, che si presta benissimo alle esigenze del film.

V. FORME DI CITAZIONISMO

Un ulteriore livello della presenza di Casella nella musica per film consiste nelle frequenti citazioni di sue opere che spesso affiorano in particolar modo nella musica di Rota. In due brevi sequenze dedicate alle birichinate della vivace protagonista de *Il birichino di papà* (1942) di Raffaello Mattarazzo, Rota cita il *Galop* tratto dagli *11 pezzi infantili*. Il tema è presente in due brevi sequenze che accompagnano una delle birichinate della vivace protagonista: esclusivamente con questa idea musicale nel n. 19 della partitura e, insieme ad altri temi, nel n. 23 *Uscita delle ragazze e fuga di Nicola*.

Ma pensiamo anche al *Casanova* di Federico Fellini (1976). Il luogo musicale maggiormente significativo del film, al punto da divenire un suo simbolo privilegiato, è il tema dell'"uccello amoroso" che, strumentato e variato in diverso modo, accompagna le avventure del protagonista. Questo tema è dato dalla fusione di due *Valzer* (*Valzer Carillon* e del *Circus Waltz*), composti sul nome BACH secondo una prassi musicale per cui il tema è ricavato dalle iniziali del nome del musicista tedesco. In queste pagine Fellini trovava qualcosa di "diabolico" e chiese a Rota di utilizzarle nel film per accompagnare i congiungimenti carnali del protagonista, che sembrano realizzarsi assecondando meccanicamente il tempo di questo metronomo. Ciò che a noi interessa è la somiglianza di questa musica con il *Valse* delle *Trois pièces pour pianola* che Alfredo Casella compose nel 1918. Giovanni Morelli giustamente trovò delle forti affinità – soprattutto nel loro elemento meccanico – fra la musica di Casella e quella di Rota, mentre Emilio Sala ha puntualizzato come i *Tre pezzi* di Casella siano riemersi dopo il fallimento della Aeolian Company (la casa che li aveva prodotti) solo negli anni Novanta, dopo la morte di Rota pertanto. Ciò però non impedisce che l'assimilazione di Rota dell'elemento meccanico sia ugualmente passata attraverso il confronto con Casella²⁰.

²⁰ Cfr. Sala, 2017: 33-35.

Fig. 6 – Giovanni Fusco, “Tema” da “Il grido”.

Fig. 7 – Giovanni Fusco, “Tema” da “Il grido”.

VI. «L'ARTE È UN ARTIGIANATO»

A conclusione di questo percorso va ricordato l'ultimo, ma forse il più importante, elemento che riporta il magistero di Casella alla formazione dei compositori cinematografici e consiste nella vocazione all'artigianalità ch'egli aveva dichiarato negli anni della sua sopraccitata svolta stilistica²¹:

L'arte è un mestiere, un artigianato superiore. Così la intendevano i grandi del Rinascimento. [...] Giovani, imparate e, sino all'ultimo giorno, perfezionate l'arte vostra. Non vi proponete come meta il bello, né tanto meno il sublime. Ma mirate unicamente alla buona qualità ed alla perfezione assoluta del vostro lavoro. Il resto, compreso il bello ed eventualmente il sublime, verrà da sé.²²

²¹ La vocazione nei confronti dell'artigianato non è ovviamente riconducibile solo all'operato di Casella e dei compositori cinematografici. Rappresenta altresì una costante della storia della musica che ha condizionato la produzione di molti musicisti senza per questo sminuire il valore della loro opera.

²² Casella, 1931: 38-9.

Mettendo a confronto queste parole con quelle di Nicola Piovani, compositore che in tempi recenti ha parlato più di tutti del proprio lavoro come di un «artigianato», emergono notevoli affinità:

In questo senso, come arte, il cinema è una bottega in cui il musicista trova lo spazio più bello e meno nevrotico se diventa un cineasta che contribuisce a realizzare un film. [...] Il musicista deve invece appuntare e affinare al massimo l'artigianato (una parola che non voglio usare in senso né modesto né umile), proprio l'artigianato del contribuire a portare in porto una poetica [...] Una delle tecniche artigianali che un musicista che lavora con il cinema deve proprio approfondire (proprio come abilità) è quella di scrivere una musica che abbia una sua plasticità, che abbia una sua allungabilità, restringibilità.²³

Rota e Fusco sono stati due bravissimi artigiani. Contrariamente a tanti colleghi entrati nell'universo del cinema contro voglia e senza il minimo interesse – Goffredo Petrassi su tutti – hanno saputo obbedire a una committenza molto esigente – tale è stata quella di Antonioni e Fellini – senza per questo rinunciare alla loro libertà compositiva. Una situazione apparentemente contraddittoria che ha permesso alla loro musica di essere giustamente annoverata come elemento fondamentale della poetica dei registi sopraccitati e di vedere i loro nomi associati a quelli di Fellini e Antonioni, ciascuno all'insegna di un binomio. Quasi a voler suggerire un legame difficilmente ripetibile.

²³ Miceli, 1992: 102, 104.

Riferimenti bibliografici

**Adorno, Theodor Wiesegrund;
Eisler, Hanns**

1969, *Komposition für den Film*,
Rogner & Bernhard, Munchen; trad. it.
La musica per film, Newton Compton,
Roma 1975.

Antonioni, Michelangelo

1994, *Fare un film è per me vivere*.
Scritti sul cinema, a cura di Carlo di Carlo
e Giorgio Tinazzi, Marsilio, Venezia.

Calabretto, Roberto

1999, *Pasolini e la musica*, Cinemazero,
Pordenone.

Casella, Alfredo

1931, *Della nostra attuale "posizione"
musicale e della funzione essenziale
dello spirito italiano nel prossimo
avvenire della musica europea*,
in Id., 21+26, Augustea, Roma 1931.

1938, *Idee sul cinematografo*.
31 righe di Alfredo Casella, «Film»,
a. I, n. 9, 26 marzo.

Cattelan Paolo; Pinamonti Paolo

1993, *Retrosceca di "Acciaio". Indagine
su un'esperienza cinematografica
di G. Francesco Malipiero*, Olschki
[Studi di Musica Veneta], Firenze.

Comuzio, Ermanno

1984, *La bella addormentata in camicia
nera – La musica per film in Italia durante
il fascismo (1930-1944)*, «Bianco e Nero»,
a. XLV, n. 2, aprile-giugno.

Farassino, Alberto

1984, *Guido Gatti*, in Alberto Farassino,
Tatti Sanguinetti (a cura di), *LUX FILM
Esthétique et système d'un studio italien*,
Editions du Festival International du Film
de Locarno, Locarno 1984.

d'Amico, Fedele

1933, *Le musiche di Malipiero per
"Acciaio"*, «Scenario», a. II, n. 4, aprile.

Kämper, Dietrich

1994, *L'opera per pianoforte di Alfredo
Casella* in Giovanni Morelli (a cura di),
*Alfredo Casella negli anni di apprendistato
a Parigi*, Olschki, Firenze 1994.

Miceli, Sergio

1992, *Incontro con Nicola Piovani,
Paolo Taviani e Mario Monicelli*,
in Sergio Miceli (a cura di), *Atti del
Convegno Internazionale di Studi.
Musica e Cinema*, Olschki, Firenze 1992.

1994a, *Analizzare la musica per film*.
Una riproposta della teoria dei livelli,
«Rivista Italiana di Musicologia»,
a. XXIX, n. 2.

1994b, *Musica e cinema: un approccio
metodologico*, «Musica Domani»,
a. XXIV, n. 92.

1995, *La musica e la sua immagine*.
*Profilo di Nino Rota: dalla "radiogenia"
ai capolavori per il cinema*, «Speciale
Symphonia», n. 3, luglio.

2000, *Musica e cinema nella cultura
del Novecento*, Sansoni, Firenze.

2009, *Musica per film. Storia, estetica,
analisi, tipologie*, Ricordi, Milano.

Mila, Massimo

1933, *Musica e cinematografo*,
«Pegaso», a. V, n. 2, febbraio.

Nicolodi, Fiamma

1984, *Musica e musicisti nel ventennio
fascista*, Discanto, Firenze.

Pannain, Guido

1933, *Note e commenti. Musica e cinema*,
«Rassegna Musicale», a. VI, nn. 5-6,
settembre- dicembre.

Pellegrini, Glauco; Verdone, Mario

1967, *Colonna sonora. Viaggio attraverso
la musica del cinema italiano*, Bianco
e Nero, Roma.

Sala, Emilio

2017, *"Un'atmosfera ipnotica": Fellini-Rota
e Il Casanova*, «graphie», a. XIX, n. 81.

Schönberg, Arnold

1974a, *Discussione alla radio di Berlino con il dottor Preussner e il dottor Strobel*, in Id., *Analisi e pratica musicale* (a cura di Ivan Vojtěč), Einaudi, Torino 1974.

1974b, *L'arte e il cinema*, in Id., *Analisi e pratica musicale* (a cura di Ivan Vojtěč), Einaudi, Torino 1974.

Waterhouse, John C. G.

1981, *Continuità stilistica di Casella*, in Fiamma Nicolodi (a cura di), *Musica italiana del primo Novecento. "La generazione dell'80"*, Olschki, Firenze 1981.

Zurletti, Michelangelo

1979, *Non solo per il cinema la musica di Nino Rota*, «la Repubblica», 12 aprile.

Ripubblicato in *Fra cinema e musica del Novecento: il caso Nino Rota*.

Dai documenti, a cura di Francesco Lombardi, Olschki, Firenze 2000.

